



Della disarmonia dis-velante l'armonia

Divagazioni intorno ai linguaggi visivi

Riccardo Finocchi*

Armonia è un termine dalle molte accezioni, in particolare nei sensi figurati. Una concordanza di suoni e voci (è la prima definizione di vocabolario - Zingarelli). In linguistica indica aspetti fonologici (Beccaria 1994), ovvero relativi al materiale sonoro delle lingue. In musica è il suono che, rispetto a uno fondamentale, ha un numero doppio, triplo ecc. di vibrazioni (è la seconda definizione di vocabolario - Zingarelli). In un'ulteriore accezione, in campo poetico, è la disposizione delle parole che rende un suono gradevole. Possiamo parlare di *armonia imitativa* e trovarne il significato sotto *onomatopea* (Beccaria 1994).

Verrebbe da dire che l'armonia è una questione squisitamente udibile! Ovvero, che l'accezione primaria denota i significati nel campo della sonorità musicale, o ancor meglio, ci lascia intendere che siamo nel campo terminologico riferibile al linguaggio dei suoni. Eppure non mancano le accezioni secondarie, per cui con armonia possiamo intendere accordo, proporzione e convenienza delle parti. Definizione che potrebbe essere adatta alle arti visive per le quali è possibile, eccome, rintracciare un concetto di armonia. Dunque? Dunque il fatto di tentare di approssimare il concetto di armonia attraverso le possibili definizioni del termine introduce direttamente ad un punto focale del discorso: l'armonia

* Si occupa di teoria dei linguaggi, estetica e produzione culturale. Insegna *Linguaggi visivi e comunicazione* presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della LUMSA di Roma.

come aspetto di un linguaggio, ovvero l'armonia come percepibile in un sistema di segni. Qui si entra in una ambiguità inevitabile che è necessario almeno portare all'evidenza. Infatti, abbiamo per un verso termini che si riferiscono all'armonia in campo musicale e poetico, o all'armonia come termine nel campo del visivo (e proprio alle arti figurative faremo riferimento), cioè termini che *servono per parlare* del sonoro o termini che *servono per parlare* del visivo. In quest'ottica sono termini specialistici di un linguaggio tecnico-settoriale (di questo tema abbiamo ampiamente trattato in Finocchi 2005, a cui rinviamo per ulteriori informazioni), che svolgono il delicato compito di suturare e rendere significativo il divario tra il *percepito* e il *detto*. Questa è una funzione fondamentale del linguaggio che permette di condividere e comunicare, nonché di rendere comprensibile e abitabile il mondo reale in cui viviamo. Per altro verso, abbiamo *testi sonori* o *testi visivi* (a questi ultimi faremo riferimento, lo sottolineiamo ancora) che si presentano nell'immediatezza come mondi di significato coerenti in cui c'è anche l'armonia. E a questo punto si apre un baratro sotto la possibilità di accertare se stiamo parlando di ciò che udiamo-vediamo o stiamo udendo-vedendo ciò di cui parliamo, ovvero se l'armonia la udiamo-vediamo prima di parlarne o la udiamo-vediamo perché possiamo parlarne.

Prima di rischiare che la voragine aperta ci risucchi, precisiamo che da questo momento in poi concentreremo la nostra attenzione nell'osservazione dell'armonia (e del correlato disarmonia) a partire da testi visivi, quindi nel campo delle arti figurative, nel tentativo di produrre una parziale (e labile) ricucitura della lacerazione che si produce tra ciò che vediamo e ciò che diciamo. Precisiamo anche che non abbiamo la pretesa di risolvere la questione, non è questa la sede per un discorso che rischierebbe di travalicare i limiti di un contributo su una rivista. Diciamo che ci aggireremo sul *bordo* della voragine, e che così facendo vorremo riuscire a mostrare come attraverso un *gioco* di armonie e disarmonie tra *visto* e *detto* si generi un circolo virtuoso e produttivo di sensatezza. Naturalmente, ci lasceremo guidare in questo gioco da un'opera d'arte, il celebre dipinto di Velazquez *Las Meninas*, quadro a cui sono state dedicate numerose pagine.

Dai margini della lacerazione possiamo già scorgere nell'incavo della voragine la forma elementare (se così si può definire) del visivo, ovvero quella relazione iconica tra un testo visivo (il

segno iconico, appunto) e l'oggetto rappresentato. L'analisi semiologica ha già chiarito sia il problema che la relazione di oggettività che si stabilisce tra segno-icona e oggetto rappresentato è sottoposto all'arbitrio del relativismo culturale; sia il problema che "le icone sono radicali *semplificazioni* rispetto alla complessità del reale: le proprietà comuni a oggetto e rappresentazioni sono *molto poche* di fronte alla complessità del reale" (Volli 2000, 168). La qual cosa era stata diversamente delineata da Wittgenstein (1953) quando, nelle *Ricerche*, scriveva dell'impossibilità di acquistare *cinque mele rosse* solo mostrando un "biglietto su cui stanno i segni *cinque mele rosse*" (p. 10) senza che vi fosse un linguaggio e la relativa forma di vita. Il povero fruttivendolo come avrebbe potuto "sapere dove e come cercare la parola *rosso*" (*ibid.*), ovvero come avrebbe potuto fuori da una convenzione, o *gioco* linguistico mettere assieme il *colore* e il *nome*. Il risultato di questa breve ricognizione ai margini della lacerazione è che siamo nuovamente rigettati nella voragine che si è aperta tra *visto* e *detto*. Da qui ci è dato solo constatare che "il rapporto centrale in ogni immagine rappresentativa *lega la sua forma dell'espressione con la forma del contenuto di un'altra semiotica*, quella che organizza il nostro modo di vedere il mondo e che è fortemente influenzata dalla semantica della lingua" (Volli 2000, 168).

Del solco che si apre tra *dire* e *vedere* possiamo far affermare qualcosa anche ad Heidegger (scomodando così l'altro grande interprete della *svolta linguistica* della filosofia), prendendo ciò che nel *Cammino verso il linguaggio* (Heidegger 1959) diceva della *cesura* tra poesia e pensiero. Il testo heideggeriano è composto di parti, tre conferenze, di cui la prima è "l'ascolto di una esperienza poetica" (p.155) del linguaggio; la terza ci spinge verso un'esperienza pensante del linguaggio. La seconda conferenza medita sul territorio in cui le due esperienze si incamminano. Questo territorio Heidegger lo chiama sia *contrada* sia *cesura* (lacerazione!?). La composizione del testo viene marcata da due frasi, una in apertura del saggio (prima conferenza) e l'altra in chiusura (terza conferenza), che stringono la *contrada-cesura* (seconda conferenza). Sono: *Nessuna cosa è dove la parola manca* (*Kein Ding sei wo das Wort gebricht*) e *Un <è> appare là dove la parola vien meno* (*Ein <ist> ergibt sich wo das Wort zerbricht*). Queste due frasi ci dicono del rapporto problematico tra

le cose e le parole. Appunto, riformulando a nostro vantaggio, tra *dire* e *vedere*.

Ma non abbiamo nessuna intenzione di lasciarci inghiottire dalla voragine, e quindi torniamo sul terreno smosso e scabro che è sui margini del precipizio. Per farlo dobbiamo riprendere la nostra ricerca di possibili letture dell'armonia (e della disarmonia) nelle opere visive, consapevoli del fatto che tra le nostre parole e il testo visivo esiste un baratro, che possiamo parzialmente ricucire attraverso un *lavorio* di sutura minuziosa, *lavorio* che si configura come disarmonia che dis-vela armonia. Le cose sono meno complesse di come potrebbero apparire: si tratta semplicemente di riappacificarci con ciò che vediamo riappropriandoci del testo visivo attraverso le parole con cui facciamo esperienza dello stesso testo visivo. Scoprendo, però, che questo *lavorio* parte da elementi disarmonici che consentono di togliere progressivamente i veli (dis-velare, appunto) che ci impediscono di *vedere* semplicemente. Non solo, che il *gioco* tra armonia e disarmonia è un gioco tra *dire* e *vedere* (gioco di continua composizione e scomposizione) che ci permette di tessere la trama di



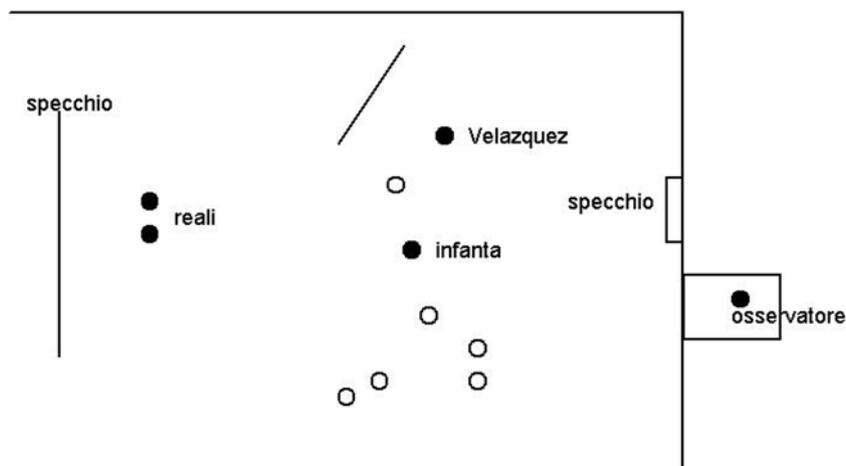
quella fragile saturazione della lacerazione; un gioco che *tesse* e *disfa* (ritesse e ridisfa) un velo sul baratro (vela e dis-vela, ma potremmo continuare a comporre doppi sensi: *ri-vela* e *ri-dis-vela*). L'oggetto intorno a cui si produce gioco, il testo visivo scelto è, come già detto, il quadro di Velazquez *Las Meninas*. Seguiremo un percorso attraverso alcune decodificazioni dell'opera compiute da diversi esegeti.

In un saggio dedicato alla *mise en abyme*, Dällenbach ne offre una definizione: “è *mise en abyme* ogni specchio interno che riflette l'insieme del racconto attraverso una duplicazione semplice, ripetuta o speciosa” (Dällenbach 1977, 48). Si tratta della conclusione della prima parte del testo. Procediamo con ordine: la prima applicazione (letteraria) del concetto di *mise en abyme* appartiene a Gide: “deve la sua denominazione a un procedimento araldico che Gide ha senza dubbio scoperto nel 1891” (*ibid.*, 12. Il testo di André Gide è in *Journal 1889-1939*). La figura araldica (a cui viene fatto riferimento) è uno scudo che contiene, disegnato nel suo centro, uno scudo più piccolo che lo riproduce, opera nell'opera (racconto di racconto), ripetizione del tema in sé stesso. Come se nel *cuore* dell'opera fosse posto uno specchio sferico convesso, che gode della proprietà di ridurre l'oggetto rispecchiato (cfr. Baltrušaitis 1979, 137 sgg.), con la particolare prerogativa di riflettere il suo contenitore. Lo specchio affianca il simbolo nobiliare: se il procedimento araldico poteva ben illustrare la *duplicazione semplice*, la metafora speculare permette di approssimare la “*duplicazione all'infinito* (frammento che intrattiene con l'opera che lo include un rapporto di similitudine e che include anch'esso un frammento che... e così di seguito)” e la “*duplicazione aporistica* (frammento che presumibilmente include l'opera che lo include)” (Dällenbach 1977, 47). Giochi di specchio dunque: la *mise en abyme* è ogni *specchio interno* che duplica. Benché ci stiamo muovendo nel campo della letteratura, blasoni e specchi non possono non essere un richiamo per l'occhio, o meglio per le arti visive. Torniamo all'inizio: la frase di Gide da cui è partito Dällenbach (quella in cui si definisce la *mise en abyme*) contiene alcuni esempi di pitture in cui uno specchio produce qualcosa di simile ad una *mise en abyme*. Una delle pitture citate è *Las Meninas*.

Prima di iniziare a riflettere e speculare (ci si perdoni, l'ulte-

riore, inevitabile, doppio senso) sul quadro di Velazquez, notiamo che la *mise en abyme* rievoca (già come assonanza concettuale) la voragine aperta tra il *dire* e il *vedere*. Il gioco di specchi che duplica all'infinito un'immagine apre una lacerazione tra le immagini duplicate: le immagini sono *uguali* o *simili*? Lo specchio che specchia un altro specchio che specchia lo specchio... riproduce sempre la stessa cosa ma ogni duplicazione è un'altra rispetto a quella specchiata. Siamo nuovamente nella voragine o nell'*abyme*. L'immagine che riconosciamo nella duplicazione è la stessa immagine (in una accezione ampia possiamo dire che è in accordo o in *armonia*), ma nello stesso tempo non è la stessa immagine (e questo ci viene svelato proprio dalla duplicazione infinita che mostra *tante* immagini – possiamo dire in disaccordo o *disarmonia*, una disarmonia che consente di vedere, *dis-vela*, l'accordo o *armonia*).

Torniamo al quadro, *Las Meninas* risulterebbe inadeguata come esempio di *mise en abyme* perché lo specchio posto *nel suo cuore* (quello che riflette i sovrani di Spagna) non riproduce “fedelmente il soggetto stesso dell’opera” (*ibid.*, 16). Insomma: non duplica la composizione. Pur trovando giusta l’analisi di Dällenbach, che non mira a leggere il capolavoro di Velazquez ma il passo di Gide, possiamo notare un particolare trascurato: quel quadro è stato eseguito (da Velazquez) guardando l’intera scena che raffigura in uno specchio. Se proviamo ad immaginare la situazione che abbiamo appena delineato non possiamo non



notare che tutte le figure rappresentate si trovano, non solo ad essere duplicate nello specchio da cui attinge il pittore, ma ad osservare una scena, i regnanti modelli, che specchiata nello specchio in fondo alla sala si reduplica sullo specchio alle spalle dei reali, quello che Velazquez utilizza per dipingere *Las Meninas*.

Per maggior chiarezza, e per maggior brevità nell'esposizione, sarà utile avvalerci del piccolo schema che segue, in cui si tenta di ricostruire la scena rappresentata nel dipinto.

Specchio contro specchio la scena (reale) è messa *in abyme*. Dunque *Las Meninas* potrebbe essere il tentativo di rappresentare dei personaggi *messi in abisso*?

Foucault (1966), nella splendida lettura che ha offerto di questa opera, trascura anch'egli lo specchio da cui attinge l'occhio di Velazquez.

Ricapitoliamo. Benché sia possibile immaginare diversi artifici tecnici attraverso i quali *Las Meninas* possa essere stato eseguito (elaborazioni parziali e successive, assenza ora di un modello ora di un altro, un sostituto di Velazquez che abbia consentito al pittore di essere *fuori scena*...) la composizione finale, il quadro che noi vediamo, presuppone la presenza di uno specchio frontale. Bisogna sottolineare che tutto è disposto in modo da far presupporre lo specchio: come potrebbe il pittore ritrarsi mentre dipinge? Come potrebbe vedere il retro della tela che ha davanti? Soprattutto, come potrebbe ritrarre ciò che avviene alle sue spalle?

Questa situazione si presenta immediatamente come una significativa *disarmonia*. Se le cose stanno come abbiamo descritto, allora la tela che si vede *di taglio* in *Las Meninas* è quella su cui Velazquez sta dipingendo *Las Meninas*, ma contemporaneamente, su quella stessa tela, il pittore sta eseguendo il ritratto dei reali (che scorgiamo sullo specchio in fondo alla sala). Può essere sfuggito all'autore questa *disarmonia*? Non dobbiamo piuttosto pensare che egli voglia gettarci in questo stato *disarmonico*? Cerchiamo di riannodare i fili del discorso: *Las Meninas* mostra *Las Meninas*, la tela rivoltata cela alla nostra vista lo stesso quadro che vediamo. In fondo alla sala uno specchio *imbrogli* la situazione: quello specchio, che mostra i sovrani in posa, dovrebbe (invece) triplicare la scena riflettendo: a) le spalle di

tutti i personaggi che ha davanti (accanto ai reali); b) la scena dipinta sulla tela; c) l'altro specchio (quello, diciamo così, presupposto) con cui inevitabilmente entrerebbe in una *duplicazione all'infinito*. L'opera è un gioco di specchi fermato sulla tela e tradito. Il tradimento si consuma senza dubbio in nome del maestro di Velazquez Pachero, come dice Foucault, per far "oscillare, nella sua dimensione sagittale, l'interno e l'esterno" (*ibid.*, 23) della tela. Ma il filosofo (Foucault) dov'è finito? Vogliamo dire: da quale posizione argomenta l'analisi del quadro, che finora abbiamo sottinteso (e considerata *nota*), con cui apre la raccolta di saggi che (nel solco della lacerazione) si intitola *Le parole e le cose*? Il filosofo parla stando dentro o fuori dall'opera?

Torniamo al quadro, ripartiamo di lì. Il pittore ritrae un modello (Filippo IV e sua moglie) lo fissa sulla tela, stende i colori, fissa prospettive e proporzioni: il suo occhio continua a guardare e riguardare il modello che ha davanti finché, all'improvviso, il modello che è stato faticosamente rappresentato sulla tela, gli scivola alle spalle. La sua opera era, diciamo così, *terminata* ed egli non la vede più. Il pittore è consapevole dell'accaduto, e mette a conoscenza anche noi (che guardiamo *Las Meninas*), tanto che, nell'autoritrarsi, pone la rappresentazione del modello alle sue spalle (lo specchio che mostra i regnanti). Il modello nel suo passare da rappresentabile a rappresentato si è trasformato in un ospite inatteso, un intruso che ora osserva, alle spalle di tutto e di tutti (ed in particolare del pittore), come fosse qualcos'altro. Al pari dell'intruso (l'osservatore – che il caso vuole sia omonimo del pittore, si chiama Velazquez anch'egli) sulle scale ma con una differenza: che il modello diviene visibile a partire da uno specchio.

Proprio qui, da questo punto di osservazione, potremmo incontrare Foucault: "Ciò accade forse perché in questo quadro come in ogni altra rappresentazione di cui, per così dire, esso costituisce l'essenza espressa, l'invisibilità profonda di ciò che è veduto partecipa dell'invisibilità di colui che vede – nonostante gli specchi, i riflessi, le imitazioni, i ritratti" (*ibid.*, 29). Peccato che tra *riflessi* e *imitazioni* Foucault abbia dimenticato uno dei due specchi, e così, dopo averlo quasi incontrato, lo *perdiamo di vista*.

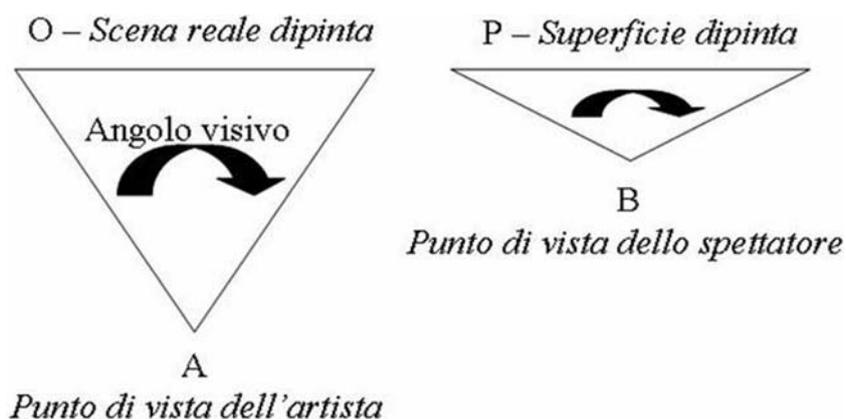
Siamo costretti a ricominciare. Quando l'invisibile viene *fissato* da uno sguardo, cessa di essere invisibile e scivola alle spalle di chi guarda. Esso così, essendo finito dietro l'occhio come qualcos'altro tra il visibile (ossia: tra il non più invisibile), è nuo-

vamente invisibile. Per vederlo bisogna usare uno specchio, il quale solamente permette di vedere ciò che è alle spalle. Fuor di metafora: se l'invisibile è diventato *altro* (o forse qualcosa), per continuare a vederlo, dobbiamo vederci come *altro* tra l'*altro*: questo è possibile solo davanti allo specchio che ci restituisce la nostra posizione di differenti-contingenti soggetti temporali. Il vedere si configura come un *gioco* di sottrazione del visibile all'invisibile. Il visibile *vela* l'invisibile, lo ammantava di un velo che lo rende visibile... e così, similmente, nel *gioco* tra *vedere* e *dire* si tesse la tela che sutura la lacerazione, che vela la voragine. Così, appunto, la *disarmonia* prodotta dalla voragine che si apre tra *visto* e *detto* viene velata dall'*armonia* possibile del loro gioco. Così la *disarmonia dis-vela* (nel senso che lascia che si mostri – quindi anche *ri-veli*) l'*armonia*. Così possiamo *semplicemente* vedere.

Velazquez, il pittore *dentro Las Meninas*, continua a guardare davanti a sé e vede alle proprie spalle il modello *fissato* dal proprio sguardo. Questo è possibile perché guarda nello specchio che è sfuggito a Michel Foucault. Il filosofo (invece) guarda il quadro, lo *fissa*, e il quadro (*Las Meninas*) gli scivola alle spalle, e davanti a lui non c'è nessuno specchio. Perché lo specchio sul fondo della parete di *Las Meninas*, quello che Foucault cerca di *fissare*, non è affatto uno specchio ma pittura: il filosofo si trova così ad essere “il centro reale della scena, di cui ha preso il posto come per effrazione” (*ibid.*, 29). Ma invece di essere dentro l'opera è ormai, irrimediabilmente, fuori. L'unico vero specchio è quello che ha usato il pittore per comporre *Las Meninas*: a quello specchio Foucault, mettendosi al posto dei reali, volta la schiena. L'opera (*Las Meninas*), *fissata* da Foucault, frattanto, è diventata invisibile: è lì, in tutta la sua alterità, ad attendere che il filosofo si giri e scopra che alle spalle ha lo specchio: girandosi si vedrebbe riflesso nello specchio (*altro* da sé) dentro l'opera, senza “effrazione”. Lo specchio gli permetterebbe di cogliere che opera e soggetto, sì, partecipano reciprocamente all'invisibilità, ma anche che, prendendo da entrambi le distanze (il soggetto dal soggetto e il soggetto dall'opera), è possibile l'incontro in una *armonia*. Lo specchio permette (anche al filosofo) di accertare *assieme* al sottrarsi della rappresentazione anche il sottrarsi della soggettività. Un sottrarsi che è indebolimento, erosione o consunzione. Questa consunzione lascia scorgere una intima natura

temporale della soggettività che apre all'*armonia* di un disporsi, di soggetto e opera – di *detto* e *visto*, all'interno di una storia dell'essere in cui si dà, anche, il visibile e l'invisibile di vedente e veduto e il detto e l'indicibile di parlante e parlato. Quali conseguenze si possono trarre, da quanto è stato osservato, sul pensiero filosofico di Foucault, esula dai nostri propositi (rimandiamo per maggior completezza agli atti del convegno *Effetto Foucault* (AA.VV. 1986). In particolare Rovatti 1986 in cui viene analizzata (proprio) la questione della posizione del soggetto nel percorso filosofico di Foucault. Nello stesso testo si veda Veyne 1986. Inoltre Catucci 2000 per un quadro generale dell'opera del filosofo).

Vogliamo, invece, tornare a Velazquez (quello *nel* quadro) che continua a guardare avanti a sé: cosa vede? Il modello (i reali) è ormai alle sue spalle, davanti ha lo specchio che riflette *Las Meninas*. Egli vede quello che vediamo noi, o meglio, quello che vediamo noi è la tela su cui (*nella* tela) Velazquez sta dipingendo. Il pittore (quello *nel* quadro) guarda avanti, egli è sospeso nell'atto di rappresentare *Las Meninas* ed ancora non rappresenta. Egli esita e con lui esitiamo anche noi: *Las Meninas* è visibile (si offre alla vista) purché accettiamo che sia qualcos'altro dalla tela che dipinge Velazquez *nella* tela e, nello stesso tempo, dobbiamo affermare che quella (la tela *nella* tela) è proprio *Las Meninas*. Questo stato *disarmonico* è una violazione degli "assiomi della rappresentazione classica" (cfr. Searle 1980, 42), è un paradosso della rappresentazione che ci riporta nuovamente a

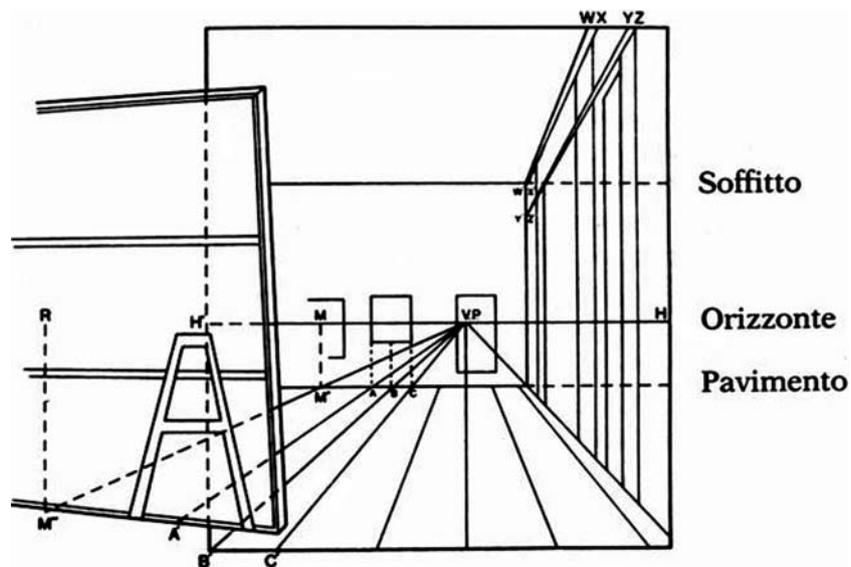


riflettere sul rapporto tra *dire* e *vedere* come disarmonia disvelante l'armonia. Perché, come scrive Searle (*ibid.*, 37), “il problema centrale della filosofia del linguaggio è quello di spiegare in che modo (...) semplici cose possano *rappresentare*” e *Las Meninas* rappresenta pur violando l'assioma rappresentativo. Insomma, la *disarmonia* nella rappresentazione di Velazquez ci permette, ancora una volta, di cogliere il modo dell'*armonia*, in questo caso come modo del rappresentare. Seguiamo Searle attraverso un suo schema (*ibid.*, 38):

il patto per cui possiamo riconoscere qualcosa (P) come *rappresentativo* del reale (O) è che A sia uguale a B. Ovvero, P rappresenta O perché quando viene visto dal punto di vista B è come se fosse guardato dal punto A, nonostante il fatto che vi sia un diverso angolo visivo. Questo, secondo Searle (*ibid.*, 38), è l'assioma per cui “all'interno delle convenzioni della rappresentazione pittorica classica, si fonda la somiglianza fra il dipinto e l'oggetto raffigurato”. Tale assioma è messo in uno stato *disarmonico* da Velazquez, sia quello *nel* quadro che quello *fuori* dal quadro. Il problema non è il raddoppiamento del pittore, ovvero lo specchio, perché negli autoritratti non viene violato il *patto* con cui stabiliamo l'assioma della rappresentazione: nell'autoritratto il punto di vista A corrisponde allo specchio, o meglio la scena reale è data dal dispositivo catottrico; chi si pone nel punto di vista B, ed è consapevole di guardare un autoritratto, per assioma stabilirà che P è la rappresentazione che A vedeva dallo specchio. Così anche la tela di Courbet *L'atelier*, non viola “gli assiomi perché noi vediamo la scena come se fosse dipinta da un altro pittore” (*ibid.*, 42). Ma il doppio Velazquez, ci dice Searle, non c'è. Il pittore si autoritrae mentre ritrae i reali di Spagna, il punto di vista A è occupato dalla coppia regale... rimane *tagliato fuori* un Velazquez! Finora abbiamo *riaggiustato* le cose supponendo uno specchio, un velo sulla lacerazione tra ciò che vediamo e riconosciamo (il quadro è apparentemente conforme alla realtà) e ciò che diciamo (la ricostruzione di quella realtà attraverso l'interpretazione della rappresentazione). Questo stato *disarmonico* è stato generato attraverso il piccolo specchio alle spalle del pittore. Quello specchio ha *velato* l'*abyme*, la lacerazione, ed ha prodotto la *disarmonia*. A sua volta la *disarmonia* ha permesso di *dis-velare* lo statuto del nostro vedere come *gioco* di ricomposi-

zione, come *lavorio* volto a suturare la lacerazione (tra *visto* e *detto*) con una fragile trama che tesse e ritesse l'*armonia* con il mondo e con le *cose* del mondo. La *disarmonia* può essere così pensata come un elemento di conoscenza: come la possibilità che ci è data di conoscere il mondo reale a cui apparteniamo come *armonia* ammissibile attraverso una paradossale e perenne *disarmonia* che può essere solo parzialmente colmata.

In realtà lo specchio sul fondo della stanza, quello alle spalle di Velazquez, dalla posizione in cui si trova rispetto alla sala in cui si svolge la scena rappresentata, rifletterebbe la superficie della tela che sta dipingendo il pittore nel quadro. Joel Snyder, per confutare Searle e Foucault, ha ricostruito una pianta, in prospettiva (la precedente nostra è in piano), della sala dimostrando che i regnanti, “nelle circostanze raffigurate nel dipinto”, non si rifletterebero nello specchio in fondo alla sala (cfr. Snyder 1985, 125-131). Riportiamo la ricostruzione prospettica della stanza del palazzo reale in cui avviene la scena dipinta (*ibid.*, 119):



lo schema mostra come gli assi ortogonali convergono in un punto di fuga (VP). Inoltre, “il punto di fuga per le ortogonali in

Las Meninas è anche il punto principale del dipinto” (*ibid.*, 118), tutta la rappresentazione è costruita in modo ortodosso intorno al punto principale. Ora, “il punto di vista, è direttamente opposto a questo punto di convergenza” (*ibid.*), ciò significa che se un osservatore si ponesse ad osservare il quadro dal punto di vista (questo è, dice Snyder, ciò che hanno fatto Foucault e Searle) non potrebbe riflettersi nello specchio. L’immagine visibile nello specchio in fondo alla sala, quella che riproduce i reali Filippo IV e Marianna d’Austria, è il riflesso di ciò che il pittore sta dipingendo sulla tela di cui vediamo il rovescio. Questa osservazione, interessantissima, non muta però il gioco di armonie e disarmonie che ci hanno permesso di velare, dis-velare e ri-velare l’abisso che si apre nella lacerazione tra *vedere* e *dire*. L’accertare la presenza di un’immagine dipinta sulla tela non attenua la *paradossale disarmonia* di *Las Meninas*: chi sta dipingendo la scena che vediamo rappresentata se non è quello stesso pittore presente nel quadro? Dov’è lo specchio da cui si autoritrae Velazquez? Dov’è la tela su cui viene dipinto, necessariamente nello stesso momento che vediamo rappresentato, *Las Meninas*? Dov’è finito il ritratto dei reali che si vede riflesso, ormai ultimato, nello specchio (e di cui non si ha notizia alcuna)?

L’interpretazione di Snyder per cui *Las Meninas* sarebbe l’espressione di un ideale rinascimentale di regalità, uno *specchio del principe* alla maniera del *Cortegiano* del Castiglione oltre che una idealizzazione dei sovrani, è avvincente ma esula dai nostri interessi. Così come altrettanto avvincente potrebbe essere notare che il punto di fuga cade sul braccio dell’omonimo di Velazquez, Jose Nieto Velazquez maresciallo di palazzo della regina, che è l’unica figura fuori dalla stanza, che guarda alle spalle di tutti, che è oltre lo specchio, che è la figura più illuminata... (e Snyder si è limitato ad osservare che il punto di convergenza cade sulla V formata dal braccio di Jose Nieto, e che V=Velazquez).

Piuttosto ci è interessato divagare sui presupposti di un linguaggio visivo, delle parole con cui vediamo e del vedere di cui parliamo.

Bibliografia citata

- Baltrušaitis, J., 1979, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, Édition du Seuil, Paris; trad. it. 1981, *Lo specchio, rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano.
- Beccaria, G. L., 1994, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Einaudi, Torino.
- Catucci, S., 2000, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Bari-Roma.
- Dällenbach, L., 1977, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. 1994, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma.
- Finocchi, R., 2005, *Parole che dicono immagini*, Aracne, Roma.
- Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris; trad. it. 1967 (1996³), *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano.
- Heidegger, M., 1959, *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Gunther Neske, Pfullingen; trad. it. 1973, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano.
- Nova, A., a cura di, 1997, *Las Meninas. Velazquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano.
- Rovatti, P. A., 1986, *Il luogo del soggetto*, in Rovatti, P. A., a cura di, 1986.
- Rovatti, P. A., a cura di, 1986, *Effetto Foucault*, Feltrinelli, Milano.
- Searle, J. R., 1980, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, <<Critical Inquiry>>, VI, 3, pp. 477-488; trad. it. 1977, *Las Meninas e i paradossi della rappresentazione pittorica*, in Nova, a cura di, 1997, pp. 33-48.
- Snyder, J., 1985, *Las Meninas and the Mirror of the Prince*, <<Critical Inquiry>>, XI, 11, pp. 539-572; trad. it. 1997, *Las Meninas e lo specchio del principe*, in Nova, a cura di, 1997, pp. 107-142.
- Veyne, P., 1986, *È possibile una morale per Foucault?*, in Rovatti, P. A., a cura di, 1986.
- Volli, U., 2000, *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari-Roma; rist. 2003.
- Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford; trad. it. 1967, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.